

8. Хватит гвоздей // Урал. рабочий. 1927. 25 февр.
9. 3000 вольт // Урал. рабочий. 1927. Не случайно исследователи творчества А. Гайдара-журналиста говорят о преобладании у него формы «лирического фельетона с элементами эссе». См.: *Гинц С.* Аркадий Гайдар на Урале. Пермь, 1968. С. 54; *Князева Е. А., Завгороднева К. В.* Специальность — фельетонист (на материале фельетонов А. П. Гайдара, опубликованных в газете «Звезда» в 1925–27 гг.) // Аркадий Гайдар вчера и сегодня. С. 36.
10. Пасхальный фельетон // Урал. рабочий. 1927. 23 апр.
11. Р-романтика // Урал. рабочий. 1927.

© Маслова А. Г.
г. Киров

ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АБЗАЦА В ПРОЗЕ ПОЭТА (на примере повести Б. Л. Пастернака «Апеллесова черта»)

Словесное искусство рубежа XIX–XX вв. связано с общим стремлением к синтезу поэзии и прозы, лирики и эпоса, что проявляется в прозе как символистской, так и поэтов постсимволистской эпохи В. Хлебникова, О. Мандельштама, М. Цветаевой, А. Ахматовой. Так, Эйхенбаум отмечает, что в прозе современных ему авторов (А. Ремизова, Ф. Сологуба, А. Белого, М. Кузмина) происходит «стирание границ между поэзией и прозой», а для литературной ситуации 20–30-х гг. в целом становится характерно соотношение двух типов прозы: «собственно прозы» и прозы «поэтической» [1]. Не представляет исключения и проза Пастернака.

Повесть «Апеллесова черта», созданная Пастернаком весной 1915 г., является, как и его ранняя лирика, ярким образцом технического экспериментаторства писателя с художественным временем и пространством, что вписывается в общую установку модернистских направлений на новизну, эксперимент, создание «новой реальности» в искусстве.

Существенная значимость категории хронотопа в повести подчеркивается уже самим названием — «Апеллесова черта». *Черта*, с одной стороны, знак, говорящий о человеке, поставившем ее, больше всех «слов» и «имен», знак, без слов выражающий сущность; с другой стороны, *черта* — это пространственная категория, соответствующая понятию *границы*, сближающаяся в сознании читателя с выражением «переступить черту», то есть «выйти за пределы», «преодолеть границу». *Черта* может пониматься и как синоним существительного *штрих* — категории изобразительного искусства, обозначающей «короткую черту, линию», а в переносном значении «характерный момент чего-либо» [2]. Иногда в произведении изобразительного искусства достаточно небольшого *штриха*, чтобы придать всему изображенному эстетическое значение и оттенок неповторимости, наполнить это произведение значимой, свойственной только одному ему, «своей» сущностью.

Пастернак, стремясь вскрыть спрятанную в глубине привычных слов сущность, помещает известные слова в новые, непривычные сочетания, сме-

щая акценты, фиксируя внимание на оттенках значений слов. Огромную роль в данном случае играет категория хронотопа. Хронотопы сталкиваются, смещаются, сопоставляются, предстают в разных планах, тем самым поворачиваясь той или иной стороной, наполняясь каждый раз все новым смыслом. Мир предстает в своей диалектической целостности, наполненный противоречиями и чудесными открытиями, стремительно меняющийся и в то же время сохраняющий свою изначальную родовую сущность. Все это мы видим в лирических циклах раннего Пастернака, то же самое происходит и в его ранней прозе.

Интерес с точки зрения анализа поэтики хронотопа представляет вторая глава повести, в которой герой ночью покидает Пизу, движется по железной дороге в купе вагона, наблюдая за окружающим пространством через окно, и приезжает в другой город — Феррару, чтобы ответить на вызов своего соперника Релинквимини.

Пространственные координаты, несмотря на свою протяженность от Пизы до Феррары, постоянно концентрируются вокруг героя и устремляются к единому «сакральному» центру в Ферраре, где происходит духовное преобразование главных героев повести — Генриха Гейне и Камиллы.

Как в произведениях Достоевского, сконцентрированное вокруг персонажа пространство с его дробностью, «исключительно сильной дискретизацией», замкнутостью, обилием пределов, «провоцирует кризис» [3]. С другой стороны, к восприятию пространства из точки наблюдения героя подключается авторский обобщающий взгляд, организующий пространство «извне». И все это происходит в пределах одной логической единицы — одного абзаца, что сближает прозу Пастернака с прозаическими произведениями таких писателей с «экзистенциальным сознанием», как Бунин и Кафка, у которых абзац играет исключительно важную роль. В одном абзаце «сопрягаются миг и вечность, быт и бытие, время текучее и застывшее. Абзац поэтому становится естественным и органичным “лоном” <...> слова, которое “лепит” образ времени — одновременно динамичного и статичного» [4]. Динамичное пространство-время характеризуется в связи с этим постоянным перемещением к самым крайним точкам противоположных координат: узости и шири, близости и дали, открытости и закрытости, верха и низа, статики и динамики. Причем в этот процесс включается не только внешнее пространство, но и внутренний психологический мир героя. Все это создает впечатление постоянно пульсирующей, движущейся, меняющейся, далекой от однообразия и скуки действительности.

Так, первый абзац второй главы описывает тосканскую ночь. Начинается этот абзац с перечисления отдельных, разбросанных, не разомкнутых в панорамное видение объектов нахождения пизанцев: тротуарные плиты, асфальтированные площади, балконы, набережные Арно. Небо здесь не открывает пространство, а, наоборот, давит духотой и «оплотняет» его. «На тротуарных плитах, на асфальтированных площадях, на балконах и на набережных Арно пизанцы сожигали благовонную тосканскую ночь. От черного ее сгорания еще тяжелее дышалось в душных и без того проходах, под пыльными платанами; ко всему еще знойный, маслянистый блеск ее довершали рассыпные снопы звезд и пучки колючих туманностей. Искры эти переполняли чашу терпения итальянцев; <...> духота распространялась <...> как поветрие, как панический ужас» (IV, 9).

Пространство пизанской ночи — густое, душное, липкое и тяжелое пространство *края*, положившее «предел человеческой выносливости» (IV, 9). Обилие открытых гласных **а**, **о** создает впечатление бесконечно тянущегося, замедленного времени. Ночь, изгнавшая солнце, не приносит пизанцам прохлады. Звезды, призванные, казалось бы, служить проводниками в царство высшего мира, переполняют чашу терпения итальянцев, вызывают панический ужас и взрыв ругательств: «...с жарким фанатизмом произнося свои ругательства, словно бы это молитвы были, отирали они при первом же взгляде на Кассиопею грязный пот со лбов» (IV, 9). Заканчивается абзац авторским выводом о «пределе человеческой выносливости».

Ночное липкое пространство не способно вселить вдохновение в душу поэта. Кризисное состояние, несмотря на смену дня и ночи, не преодолено. Переход через границу еще не совершен, но постепенно эта граница все более явственно определяется: «Тут же, об этот предел рукой подать, начинался хаос. Такой хаос царил на вокзале» (IV, 9). Так начинается второй абзац главы, посвященный описанию вокзального хаоса. Здесь тоже не создается целостной картины. Пространство вокзала дискретно и деструктурно. Небо здесь вообще отсутствует: кругом сажа, жар и «расплющенные», как бы прижатые тяжелым ночным сводом, «вопли далеких и близких локомотивов».

Время на **вокзале** движется в совершенно ином темпе. Если весь **город** замедлил движение и вяло не *сжигает*, а *сожигает* ночное липкое, плотное время, то хаотический **вокзал** бурлит и движется с необыкновенной скоростью. Эта скорость на уровне поэтики передается короткими рублеными фразами, обилием глаголов движения, повторов, многочисленных перечислений и мелькающих со скоростью моментально меняющихся кадров кинематографической пленки действий, предметов и планов обзора: «Люди, мгновение назад почитавшие чуть не пыткой естественное передвижение, здесь, ухватясь за чемоданы и картонки, бушевали у кассы, как угорелые набрасывались штурмом на обуглившиеся вагоны, осаждали ступеньки и, меченные сажеей, как трубочисты, врывались в отделения, перегороденные горячею коричневой фанерой, которая, казалось, корбила от жару, ругани и увесистых толчков. Вагоны горели, горели рельсы, горели нефтяные цистерны, паровозы на запасных путях, горели сигналы и расплющенные, парами ис-

ходящие вопли далеких и близких локомотивов...» (IV, 9). Заканчивается этот абзац опять же авторским выводом о том, что все это — «за пределами человеческой выносливости» и «все это можно было снести» (IV, 9).

На **вокзале**, в отличие от **города**, и время, и пространство **горят** с неведомой скоростью. Если **ночная Пиза** — пространство **края**, предел человеческой выносливости, ее бесконечно растянувшаяся граница, переполненная до краев чаша терпения, когда кажется, что еще чуть-чуть, и наступит конец света, то **вокзал** — это место за пределами, и здесь, несмотря на всю хаотичность, все-таки уже есть надежда на спасение, на выход из душного круга густого, до краев заполненного пространства, где творческой личности уже просто не хватает воздуха, в какое-то пока неизвестное, но все-таки уже новое и, может быть, более свободное пространство. Путь в это новое пространство прокладывает **железная дорога**.

Третий абзац — начало движения поезда по железной дороге. Открывается абзац фиксацией точки наблюдения за отходом поезда: «Место у самого окна», т. е. начало абзаца — в замкнутом пространстве вагона, но открытым для наблюдения за окружающим пространством перрона. Затем следует хаотическое, перечислительное описание скачущего, мелькающего, постепенно удаляющегося города с его «карликовыми улочками» и «ублюдочными закоулками». Вновь нет никакой вертикали, открываются для наблюдения лишь вытягивающиеся по горизонтали благодаря движению поезда объекты: «Плавно сторонятся станционные столбы. Огоньки снуют, скрещиваясь, как вязальные спицы. Лучи рефлекторов заскакивают в окна вагонов, подхваченные тягую, проходят насквозь, наружу, через противоположные окна, растягиваются по путям, подрагивая, оступаются о рельсы, поднимаются, пропадают за сараями. Карликовые улочки, уродливые ублюдочные закоулки. Гулко глотают их зевы виадуков» (IV, 10). Приблизительно такое же описание движения по железной дороге мы видим в книге стихов «Сестра моя — жизнь», создаваемой Пастернаком приблизительно в то же время, что и повесть «Апеллесова черта»:

*Сажает пассажиров,
Дают звонок, свистят,
Чтоб копоть послужила
Пустыней миг спустя.*

*Базары, озаренья
Ночных эспри и мглы,
А днем в сухой спирее
Вопль полдня и тилы.*

(«Как усыпительна жизнь...», I, 157).

Третий абзац второй главы повести заканчивается наконец выходом из замкнутого давящего пизанско-вокзального пространства к «отдохновенной шире» виноградников и полей: «Бушеванье вплотную к шторке подступающих садов. Отдохновенная ширь курчавых, ковровых виноградников. Поля» (IV, 10). В этом абзаце пространство имеет вектор движения от малого к большому, оно расширяется. Во-первых, таким образом фиксируется

момент выезда за пределы города; во-вторых, внезапно открывшееся взору бескрайнее физическое пространство символизирует дальнейшее изменение в духовном пространстве героя, его выход в беспредельное вневременное пространство любви и творческого вдохновения.

В вагоне внимание пассажира концентрируется на ночной игре света и тени, сам пассажир оказывается выключенным из ускользающего от его взора пространства благодаря своему нахождению в вагоне поезда. Искусственный свет вокзальных фонарей и прожекторов хаотически мелькает, не в силах противостоять надвинувшейся ночи. Но кончается город, и начинаются поля без этих беспорядочных огней, сараев, улочек и закоулков. Это уже новое пространство — широкое, свободное и душевное: «отдохновенная ширь», откуда «набегает ветерок», неся долгожданную прохладу. Это пространство *полей* уже не отделено от пассажира, оно проникает в вагон через окно с помощью *ветерка* и тем самым вмещает в себя и внутренний мир героя. Такое же точно необъятное пространство полей представлено и в лирике:

*И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей ночью
И рушится степь со ступенек к звезде.*

(«Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...», I, 112).

Следующие два абзаца второй главы вновь сужают пространство до размеров места в вагоне, где едет Гейне, и переключают внимание на внутренний мир героя. Описывается его дремотное состояние и мысли об ожидающей его «успоительной неизвестности». Затем снова выход в «душистые широты садов — в разливе» и опять возвращение в вагон и во внутреннее психологическое пространство героя.

Еще один большой абзац, описывающий ночное движение поезда по железной дороге, содержит постоянную смену планов: от скал к пропастям, от них — к вагону и к еще более суженному пространству света, бросаемого «газовым язычком фонаря». Скалы, пропасти, тоннель, вагонная крыша, вешалки и сетки внутри вагона. Опять тоннели и долины, горная речонка и, наконец, завершающий абзац вывод автора о водопадах, глухой рев которых «всю ночь кружит вокруг поезда».

В следующем абзаце внимание вновь концентрируется на внутреннем состоянии героя, едущего в поезде. Мелькание пространств, быстрая их смена подчеркивают хаос по пути следования по железной дороге, который напоминает о себе грохочущими звуками при пересечении неровной горной местности со скалами, пропастями, тоннелями. Но пассажиры вагона надежно защищены от этого взбудораженного поездом ночного пространства. Они быстро проносятся сквозь окружающий грохот и тьму. Купе поезда приобретает значение 'надежного убежища', защищенного пространства, где можно отдохнуть и вздремнуть, не испытывая страха перед черными, грозящими ужасом, огромными пропастями и нависающими исполинскими горными скалами. Вокруг поезда «кружит» рев водопада, «гора, грохоча, спол-

зает по вагонной крыше, распластывает паровозный дым, загоняет его в окна, цепляется за вешалки и сетки», а внутри грохочущего поезда, в вагоне спокойно дремлют «сном пришибленные» пассажиры и мирно «слизывает с потолка шорохи и тени» «газовый язычок фонаря» (IV, 10). Контраст внутреннего тихого вагонного мира и сконцентрированного вокруг поезда скачущего и мечущегося в грохоте пространства, символизирующего хаос, вписывается в традиционный архетипический образ дома-убежища, защищающего от враждебного человека мира.

Завершается глава коротким абзацем, характеризующим Феррару. Здесь впервые внимание сосредоточивается не на мелких подробностях ландшафта и городских улочках, а на кратком, но емком описании времени суток и чудного воздуха Феррары. И если до этого текст был переполнен глаголами, материализующими сдвиги, пульсацию пространств и мелькающее движение времени, то здесь глаголы отсутствуют, а вместе с ними исчезает и движение времени. Оно вдруг замедляет ход, чем Феррара сразу противопоставляется воинствующей Пизе. Феррара открывается взгляду Гейне как свободное, не загроможденное закоулками и зданиями пространство: «Феррара! Иссиня-черный, стальной рассвет. Холодом напоен душистый туман. О, как звонко латинское утро!» (IV, 11). Синий цвет в начале XX в. благодаря насыщенной цветом образной системе символизма неизменно соотносится с чем-то тайным, непостижимым, ирреальным. Поэтому цветовая характеристика *утренней Феррары* сразу вводит в мир, прямо противоположный *вечерней и ночной Пизе*. Еще одна характеристика, придающая пространству Феррары черты ирреальности — «душистый туман», сквозь который явно просачиваются «туманные дали» символистов. Если хронотоп Пизы характеризуется сгущенной душной плотностью, дробностью, кризисностью, замедленным движением времени (причем в этом случае замедленность носит отрицательную окраску в отличие от замедлившего ход времени Феррары), то Феррара напоена холодом, и, несмотря на туман, плотности пространства не ощущается, оно свободно и «звонко». Туман, с одной стороны, отсекает от героя большой мир во всем его объеме, служит аналогом «малого пространства», с другой стороны — это, по замечанию А. Н. Хоца, «и неопределенно распахнутое в мир пространство, аналог вселенной с ее размытыми границами (туман как метафора беспредельности)» [7]. Феррарский туман оказывается именно таким беспредельным пространством.

В Ферраре — утро, а это время суток соотносится с началом новой жизни, символизирует вступление героя в новое пространство, где «это — наверняка. Что-нибудь да выйдет» [IV, 10]. Что именно случится с героем, неизвестно даже ему самому, он может только предполагать, поэтому для него Феррара — пока «иссиня-черная, стальная», *чужая*, неизвестная, тайная, но притягательная и манящая, так как «что ни любовное стихотворение у Релинквимины, то неизменная пометка “Феррара”» (IV, 10). Пока Феррара — лишь имя, которое манит своей загадочностью, но пока это «*чужое*» пространство. Чтобы оно стало «*своим*», требуется его осознание, проникновение в его сущность, наполнение субъективностью переживаний.

Именно здесь произойдет существенная перемена с героями повести, их имена обретут онтологическую сущность.

Таким образом, повесть «Апеллесова черта» свидетельствует о поисках начинающим писателем своего специфического языка. Эти поиски осуществляются в самых разных направлениях, в том числе и на уровне пространственно-временных отношений, причем часто хронотоп в прозе поэта формируется в соответствии с теми же принципами, что и в поэзии, в особенности в тех случаях, когда автор решает художественные задачи, близкие поэзии (передать эмоции, настроение, ритм). Хронотоп абзаца и второй главы повести «Апеллесова черта» в целом строится по принципу: от единичности к всеобщности, от закрытости к открытости, от узкого пространства к широкому, обобщающему взгляду. Такая же пространственно-временная организация характерна и для лирических произведений Пастернака.

Примечания

1. Эйхенбаум Б. М. Поэзия и проза // Учен. зап. Тартус. ун-та. Тарту, 1971. С. 474–479. (Труды по знаковым системам; Вып. 284).
2. Современный словарь иностранных слов. М., 1993. С. 696.
3. Хоц А. Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского // Достоевский: Материалы и исслед. СПб., 1994. Т. 11. С. 54, 58.
4. Заманская В. Экзистенциальное сознание и пути его стиливого воплощения в русской и западноевропейской литературе первой трети XX в. // XX век. Литература. Стил: стиливые закономерности русской литературы XX века (1900–1950). Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 37.
5. Тексты Пастернака цит. по: Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1991. В круглых скобках после цитаты указываются том и страницы.
6. Баевский В. С. К поэтике пространственных отношений в лирике Пастернака // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс, 1990. С. 80–82.
7. Хоц А. Н. Структурные особенности пространства в прозе Достоевского. С. 72.

© Никишин Д. В.
г. Екатеринбург

СПОРТ МЕЖДУ СТРОК

Общепризнано сегодня рассматривать спорт как самостоятельную часть жизни человека, позволяющую ему полноценно ощущать реальность события, разыгрываемого специально для него. Часто в спорте человек переживает именно те эмоции и чувства, которые не обнаруживает в повседневности, нагоняющей на него тоску и отчужденность. Именно в связи с этим спортивная практика широко изучается современными философами, психологами, социологами, культурологами [1].

Здесь я хотел бы обратиться к такой стороне спорта, которая достаточно очевидна (в отличие, например, от психоаналитического прочтения спорта) и наглядна, но при этом мало изучена и почти не представлена в научных работах. Речь идет о понимании спорта как художественного действия. Но